



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

A Film is no place for argument

Spiegel, Simon

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-101312>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Spiegel, Simon (2014). A Film is no place for argument. *Quarber Merkur*, 115:99-116.

»A FILM IS NO PLACE FOR ARGUMENT« William Cameron Menzies' *Things to Come*

Simon Spiegel

Über zu wenig Publikationen zum Thema Utopie kann sich der interessierte Leser wahrlich nicht beklagen. Die Flut an Studien – sowohl zur Utopie im Allgemeinen wie auch zu einzelnen Werken – ist längst unüberschaubar geworden. Ein Gebiet wurde bisher aber weitgehend vernachlässigt: der Film. Der Grund für dieses Defizit liegt auf der Hand. In ihrer klassischen Form, wie sie von Thomas Morus mit *Utopia* (1516) begründet wurde, der ausführlichen Darstellung einer perfekten oder zumindest deutlich besseren Gesellschaftsordnung, bietet die Utopie kein dramatisches Potenzial. Der Fokus liegt hier auf der Organisation des Gemeinwesens, ein eigentlicher Plot ist kaum vorhanden. In vielen Fällen beschränkt sich die Handlung auf lange Gespräche zwischen Außenstehenden und einem Führer durch die utopische Stadt.¹

Dass ein Spielfilm wenig geeignet ist für die Darstellung einer positiven Utopie in der Tradition Thomas Morus', dürfte weitgehend unbestritten sein (vgl. Zirnsteins 2006 und Müller 2010); anders dagegen die Dystopie, in deren Zentrum in aller Regel ein Rebell gegen das jeweilige System steht und die somit von Haus aus einen potenziell spannenden Plot mitbringt. Dieser Befund bedeutet

allerdings nicht, dass das Medium Film generell ungeeignet wäre für die Darstellung positiver utopischer Entwürfe. Tatsächlich bin ich davon überzeugt, dass sich im Dokumentar- und vor allem im Propagandafilm zahlreiche Beispiele finden lassen, die der literarischen Utopie sehr nahe kommen. Dieser Frage gehe ich derzeit im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Forschungsprojekts nach.²

An dieser Stelle soll es aber einmal mehr um den Spielfilm gehen, genauer um William Cameron Menzies' *Things to Come* aus dem Jahre 1936. Wenn von filmischen Utopien die Rede ist, wird regelmäßig auf Menzies' Film als rares Exempel verwiesen. So schreibt etwa der Utopieforscher Peter Fitting: »There are of course Utopian films, as everyone who has seen the H. G. Wells/Cameron Menzies/Alex Korda collaboration *Things to Come* (1936) would agree« (Fitting 1993: 1).

1 Bei der Bestimmung der literarischen Utopie beziehe ich mich wesentlich auf Schölderle (2011).

2 In Spiegel (2013) und Spiegel [im Druck] skizziere ich dieses Forschungsprojekt. Siehe auch Spiegel (2008a, 2008b). Weitere Informationen zum Forschungsprojekt veröffentliche ich regelmäßig auf www.utopia2016.ch.

Things to Come ist ein ungewöhnlicher, ein merkwürdiger Film, was sich bereits an seinem seltsamen Status zeigt: Zwar wird der Film oft als Klassiker und Kultfilm bezeichnet, einem breiten Publikum dürfte er aber zumindest in unseren Breitengraden kaum mehr bekannt sein. Die Einschätzungen zur Qualität des Films gehen zudem weit auseinander. Stanley Kubrick etwa sah sich den Film auf den Rat von Arthur C. Clarke hin an, mit dem er gemeinsam am Drehbuch von 2001: *A Space Odyssey* (1968) arbeitete. Seine Reaktion gibt Clarke folgendermaßen wieder: »Stanley calls after screening H. G. Wells' *Things to Come*, and says he'll never see another movie I recommend« (Clarke 1972: 35). Helmut Weihsmann (1992) spricht dagegen vom »inhaltlich vielleicht interessantesten Zukunftsfilm« (127), und Christopher Frayling meint in einer dem Film gewidmeten Monografie: »*Things to Come* is to Modernism as *Blade Runner* is to Postmodernism. Which is saying a lot« (Frayling 1995: 12). Persönlich tendiere ich eher in Kubricks Richtung: Ich halte *Things to Come* für ziemlich misslungen – aber keineswegs für uninteressant, zeigt er doch beispielhaft, mit welchen Problemen ein utopischer Spielfilm zu kämpfen hat.³

Da *Things to Come* sehr eng mit dem Werk von H. G. Wells verbunden ist und seine ungewöhnliche Produktionsgeschichte großen Einfluss auf die endgültige Form hatte, werde ich nach einer Zusammenfassung des Inhalts zuerst auf die Entstehung des Films eingehen und ihn dann im wellsschen Œuvre situieren. Wie sich zeigen wird, hängt die Frage,

inwieweit *Things to Come* als Utopie gelten kann, stark mit der Person von Wells zusammen.

Things to Come erzählt über einen Zeitraum von rund hundert Jahren und in fünf großen Blöcken – davon zwei Montagesequenzen, die gerafft die Ereignisse längerer Zeitabschnitte illustrieren – die Geschichte der Menschheit, einsetzend an Weihnachten 1940.⁴ Schauplatz ist die Stadt Everytown, die trotz ihres Universalität suggerierenden Namens un schwer als London erkennbar ist. Der erste Teil des Films schildert den Ausbruch des Krieges; zu Beginn stehen die Familien Cabal, Passworthy und der Medizinstudent Harding im Zentrum. Praktisch von der ersten Einstellung an sind überall Vorboten des Krieges zu sehen, schließlich werden die Männer quasi vom Weihnachtsbaum weg eingezogen. Everytown wird das Ziel schwerer Bombenangriffe. Der Krieg spielt sich zu großen Teilen in der Luft ab, John Cabal nimmt daran als Pilot aktiv Teil.

Abb. 1: Vorboten des Krieges

Die folgende Montagesequenz zeigt, wie der Krieg andauert; die Kampfmaschinen werden anfänglich immer raffinierter und technisch ausgefeilter, bis die Wende kommt: Die Waffen werden wieder primitiver, die Soldaten verwahrloster. Nach fast dreißig Jahren liegt die Zivilisation in Trümmern. Eine geheimnisvolle Seuche, *the wandering sickness*, dezimiert die Bevölkerung noch einmal beträchtlich. Aus Angst vor Ansteckung werden Kranke kaltblütig niedergeschossen.

Mit dem Jahr 1970 setzt der zweite große Handlungsblock ein: Everytown ist eine Ruinenstadt unter der Kontrolle eines skrupellosen Bandenchefs, des Bosses. Die Gesellschaft verharrt in einer vorindustriellen Apathie, moderne Technik ist praktisch inexistent. Zwar ist der Boss im Besitz von alten Doppeldeckern, ihm fehlt aber der Treibstoff, um diese in Betrieb zu nehmen. Umso größer die Überraschung, als eines Tages ein futuristisches Flugzeug am Himmel auftaucht und vor Everytown landet. Der Maschine entsteigt ein geheimnisvoller, mit futuristischem Helm bewehrter Mann, der sich als John Cabal entpuppt. Er kommt als Vertreter der Wings Over the World, einer Vereinigung von »engineers and mechanics«, einer »freemasonry of science«, die von ihrer Basis in Basra aus einen kriegsfreien Weltstaat errichten wollen. Der Boss lässt Cabal festnehmen, doch gelingt es Harding, mit einem Flugzeug zu entkommen und Cabals Mitstreiter zu informieren. Die Wings Over the World greifen Everytown mit Betäubungsgas an – der Boss kommt dabei ums Leben.

Abb. 2: Everytown liegt in Trümmern

Es folgt die zweite Montagesequenz, die den rasanten technischen und wissenschaftlichen Fortschritt zeigt. Im Jahre 2036 schließlich ist die Menschheit in einem friedlichen Weltstaat vereint. Everytown ist eine hochmoderne unterirdische Stadt, in der niemand Mangel leiden muss. Allerdings gibt es noch immer Unzufriedene: Angeführt vom Bildhauer Theotocopulos demonstriert ein wütender Mob gegen den ständigen Fortschritt, dessen verhasstes Symbol ei-

3 An der Premiere hatte *Things to Come* eine Laufzeit 108m 30s; diese Fassung gilt aber als verschollen. Die längste erhaltene Version hat eine Spielzeit von 96m 42s und ist seit 2007 bei Network DVD erhältlich. Im Gegensatz zur früheren DVD-Veröffentlichungen hat diese auch eine akzeptable Bildqualität. Da *Things to Come* in den USA seit 1964 gemeinfrei ist, sind verschiedene Versionen des Films frei im Netz erhältlich, etwa unter www.archive.org/details/things_to_come_ipod [Zugriff am 20.10.2011].

4 Wells selbst unterteilt den Film in vier Blöcke, wobei für ihn die erste Montagesequenz, die den Krieg und den allgemeinen Niedergang der Zivilisation darstellt und der darauf folgende Abschnitt um die Herrschaft des Bosses in Everytown im Wesentlichen einen Abschnitt darstellen (Stover 1987: 122).

ne Kanone (»space gun«) ist, mit der erstmals Menschen in den Weltraum geschossen werden sollen.⁵ Oswald Cabal, der Enkel von John Cabal,⁶ der der regierenden Versammlung vorsteht, lässt sich von den Protesten aber nicht beirren und zieht den Start vor – seine Tochter und deren Freund werden ins All geschossen. Das Ende des Films: Abschluss bildet ein Gespräch zwischen Cabal und einem Enkel Pippa Passworthys, einer Figur, die zu Beginn des Films zu sehen war, in dem Cabal erklärt, dass es für die Menschheit keine Alternative zum ständigen Fortschritt gibt.

Abb. 3: Stein des Anstoßes: die Space Gun.

Zur Entstehung von *Things to Come*

Things to Come wurde wesentlich von H. G. Wells geprägt. Dies kommt nicht nur im Film selbst zum Ausdruck, dessen Titelsequenz den Film überdeutlich als »H. G. Wells' *Things to Come*« ausweist, sondern wird auch auf den zeitgenössischen Kinoplakaten sichtbar.⁷ Wells' Name dominiert jeweils, meist gefolgt von dem des Produzenten Alexander Korda. Der Name des Regisseurs dagegen ist – wenn

überhaupt – nur klein aufgeführt (vgl. Abb. 4).

Abb. 4: Das Titelblatt des US-amerikanischen Pressehefts sowie ein US-amerikanisches Kinoplakat von *Things to Come* – in beiden Fällen prangt Wells' Name zuoberst.

Dass Wells' Name jeweils so prominent platziert wurde, hatte sicher auch werbetechnische Gründe. Heute ist Wells wohl primär durch *Scientific Romances* wie *The Time Machine* (1895) oder *The War of the Worlds* (1898) bekannt. Diese Werke sind alle vor oder kurz nach der Jahrhundertwende entstanden und machen nur einen kleinen Teil seines umfangreichen Œuvres aus. Im 20. Jahrhundert tat sich Wells dagegen vor allem als Autor von Sachbüchern, als Politaktivist und Zeitkommentator hervor. Der aus einfachen Verhältnissen stammende Autor war eine Berühmtheit, ein früher Medienstar, der sowohl von Lenin und später Stalin wie auch von Präsident Roosevelt empfangen wurde.

Bei *Things to Come* fungierte Wells allerdings nicht nur als Werbeträger. Im Gegensatz zu früheren Verfilmungen seiner Romane, in die er nicht weiter involviert war, war er an dieser Produktion in

hohem Maße direkt beteiligt. Ein oft angeführtes Zitat des Hauptdarstellers Raymond Massey illustriert dies: »No writer for the screen ever had or ever will have such authority as H. G. Wells possessed in the making of *Things to Come*« (zitiert nach Stover 1987: xvii). Wells hatte in der Tat außergewöhnlich großen Einfluss auf den Film. Als Produzent fungierte der aus Ungarn stammende Alexander Korda, der dank Erfolgsfilmen wie *The Private Life of Henry VIII* (1933) zu einer Größe in der britischen Filmindustrie aufgestiegen war. Aus Gründen, die später wohl auch ihm selbst nicht mehr ganz klar waren, einigte sich Korda mit Wells auf ein gemeinsames Filmprojekt; dabei gewährte er dem Schriftsteller ungewöhnlich weitreichende Befugnisse. Wells, der auf diesem Gebiet kaum Erfahrung vorweisen konnte, sollte nicht nur das Drehbuch schreiben, ihm wurde zudem vertraglich zugesichert, dass ohne seine Zustimmung nichts an dem Script geändert werden durfte und dass er in allen Belangen der Produktion zur Mitsprache berechtigt war (Frayling 1995: 21).

Wells' Verhältnis zum Medium Film ist von einer interessanten Ambivalenz gekennzeichnet. Vor allem seine frühen Romane werden oft als äußerst filmisch beschrieben: »His writing style occasionally incorporates descriptions that imitate filmmaking techniques, camera angles, and the use of special effects« (Renzi 2004: ix). Wells selbst war von den Möglichkeiten des Mediums Film fasziniert; in seinen Augen bot es »the possibility of a spectacle-music-drama, greater, more beautiful and intellectually deeper and richer than any artistic form humanity has hitherto achieved« (Wells 1929). Dieses Zitat stammt aus dem Vorwort zu *The King Who Was A King*, einem Werk von 1929, das den Untertitel »The Book of a Film« trägt. Das Buch geht auf den Entwurf des gescheiterten Filmprojekts *The Peace of the World* zurück, zu dem Wells das Drehbuch hätte verfassen sollen. Mit *The King Who Was A King* machte er dieses Drehbuch und zugleich auch seine Überlegungen zur »Art Form

5 Die »space gun« wurde schon von der zeitgenössischen Presse als äußerst unrealistisch kritisiert, da die Passagiere beim Abschuss schlicht und ergreifend zerquetscht würden (vgl. etwa den Artikel eines unbekannten Autors in Anonym 1972). Stover (1987) argumentiert, dass Wells hier ganz bewusst auf die Mondkanone aus Jules Vernes *De la Terre à la Lune* (1865) anspiele (86). Wirklich belegen kann er diese These allerdings nicht.

6 Während Oswald im Film als Enkel John Cabals bezeichnet wird, wird er im sogenannten *Release Script*, das vom Studio auf der Basis des fertig geschnittenen Films angefertigt wurde, als »great grandfather« eingeführt (Stover 1987: 274).

7 Eine reiche Auswahl an Werbematerial findet sich auf www.625.org.uk/ttc/ttccpubli.htm [Zugriff am 20.10.2011].

of the Future« der Öffentlichkeit zugänglich.

Wells hatte sich also schon eingehend mit den Besonderheiten filmischen Erzählens auseinandergesetzt⁸ und war davon überzeugt, dass er wusste, wie sich das Medium effizient einsetzen ließ. Die Realität sah allerdings anders aus. Denn obwohl Wells für ein »visual story-telling« plädierte, zeigen sowohl *The King Who Was A King* als auch die verschiedenen Drehbuchversionen von *Things to Come* und ebenso der fertige Film, dass er alles andere als ein begnadeter Drehbuchautor war. Sein Script ist sehr dialoglastig und zugleich äußerst unspezifisch und abstrakt, wenn es darum geht, die Zukunft zu schildern. Eine typische Beschreibung lautet etwa: »This [part] concentrates on fresh spectacular effects. If they are not surprising and magnificent and REAL, the whole film falls down« (zitiert nach Stover 1987: 122). Darüber, wie diese »frischen spektakulären Effekte« aussehen sollen, schweigt sich Wells freilich aus. Typisch an der zitierten Passage ist auch, dass Wells betont, was er *nicht* in seinem Film möchte – nämlich Effekte, die nicht überzeugen. Vergleichbar seine Forderung, Ähnlichkeiten mit Fritz Langs *Metropolis* (1927) zu vermeiden, den er als »silliest film« (Wells 2007: 207) bezeichnete. In einem Memorandum an die Filmcrew schreibt er explizit: »As a general rule you may take it that whatever Lange [sic] did in *Metropolis* is the exact contrary of what we want done here« (Wells 2007: 19). Wirklich hilfreich dürften derartige An-

weisungen kaum gewesen sein. Durchaus zu Recht kommt Silvia Hardy (2002) zu folgendem Schluss: »Seen from one perspective he [Wells] was a writer whose work not only lent itself to brilliant cinematic effects but often anticipated them; from another he appears as a would-be film-writer unable to write effective screenplays« (252).

Korda hatte *Things to Come* als Prestige-projekt konzipiert: Neben Wells als Drehbuchautor wurden so illustre Namen wie der Kubist Fernand Léger für die Gestaltung der Kostüme und der Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy für die futuristische Architektur engagiert. Am Ende wurden Légers Entwürfe allerdings nicht verwendet und von den von Moholy-Nagy konzipierten Szenen fanden nur wenige Einzug in den fertigen Film (Sahli 2006: 143–146).⁹ Auch sonst sollte sich die aufwendige und überaus kostspielige Produktion – der Film war der bis anhin teuerste britische Film – als schwierige Angelegenheit entpuppen. Korda hatte als Regisseur den Amerikaner William Cameron Menzies engagiert, der von Haus aus eigentlich Production Designer war.¹⁰ Auf diesem Gebiet galt Menzies als unbestrittene Koryphäe; unter anderem war maßgeblich für den Look von *Gone with the Wind* (1939) verantwortlich, für den er auch mit dem Oscar – seinem zweiten – ausgezeichnet wurde. Menzies war der Auffassung, dass der Production Designer nicht nur Sets entwerfen sollte; »[he] should sketch the phases of the action, and indicate the camera's viewpoint, the lens used, and any

trick effects« (Menzies zit. nach Bordwell 2010). Im Grunde muss beim Dreh nur noch ausgeführt werden, was der Production Designer vorher auf Papier entworfen hatte. Menzies' Herangehensweise war in erster Linie visuell; als Regisseur, der sich um die Schauspieler und den dramaturgischen Aufbau einer Szene zu sorgen hatte, zeigte er deutliche Schwächen. Wahrscheinlich war seine visuelle Meisterschaft, die besonders bei den Zukunftsszenen zum Einsatz kommen sollte, ausschlaggebend dafür, ihm die Regie zu übertragen. Im Ergebnis führte diese Wahl allerdings dazu, dass das dialoglastige und undramatische Drehbuch von Wells – der zudem fast täglich am Set anwesend war und zu

allem und jedem seine Meinung äußerte – von einem Regisseur umgesetzt wurde, dessen großer Schwachpunkt die Schauspielführung war.¹¹ Es erstaunt somit nicht, dass der Film vor allem in den beiden stark visuell ausgerichteten Montagesequenzen glänzen kann, denn hier war Menzies in seinem Element. Die Spielszenen dagegen wirken fast durchs Band hölzern und in ihrem deklamatorischen Charakter oft auch unfreiwillig komisch.

Wellsism

Die Frage, inwieweit *Things to Come* als Utopie gelten kann, hängt maßgeblich mit der Person von Wells zusammen. Für diesen war der Film nicht bloß ein Nebenprodukt seiner schriftstellerischen und politischen Tätigkeit, er sah darin vielmehr ein ideales Vehikel für seine persönlichen Überzeugungen. Leon Stover, der zahlreiche Publikationen zu Wells im Allgemeinen und *Things to Come* im Besonderen veröffentlicht hat, ist sogar der Ansicht, dass der Film die Kulmination von Wells' politischen und sozialen Überlegungen darstelle und nichts weniger als »propaganda for Wellsism« (Stover 1987: xviii) betreibe.¹²

Bei Rückschlüssen von einem Werk auf die Intentionen des Autors ist stets Vorsicht geboten, besonders bei einem Film, an dessen Produktion in der Regel viele Leute beteiligt sind. Im Falle von *Things to Come* ist die Situation besonders vertrackt: Einerseits schließt der Film inhaltlich derart nahtlos an andere Veröffentlichungen von Wells an, dass eigent-

8 Zudem hat er 1928 die Drehbücher zu drei Kurzfilmen verfasst (Hardy 2002: 250 f.).

9 Es ist oft zu lesen, dass zudem die Architekten Walter Gropius und Le Corbusier als Setdesigner im Gespräch waren. Allerdings ist unklar, ob diese Vorhaben je über allererste Gespräche hinaus kamen. Johannes Kamps (1990) schreibt dazu: »Die greifbare Gropius- und Le-Corbusier-Literatur sagt zu diesen Einladungen nichts aus« (248).

10 Die Bezeichnung »Production Designer« ist eine Schöpfung Menzies, die er allerdings erst später verwendete; vorher war der Begriff »art director« üblich (Bordwell 2010).

11 Zu weiteren Schwierigkeiten in der Produktion siehe Frayling (1995), der die Entstehung von *Things to Come* ausführlich darstellt.

12 Stover hat die Geschichte von *Things to Come* detailliert aufgearbeitet und machte in seinem Buch *The Prophetic Soul* erstmals das von Wells verfasste Filmtreatment sowie das sogenannte Release Script zugänglich, das nach Fertigstellung des Films angefertigt wurde. Die kritische Ausgabe des 1935 veröffentlichten Drehbuchs von *Things to Come* wurde ebenfalls von Stover besorgt (Wells 2007).

lich kaum Zweifel besteht, dass wir es hier in der Tat mit »Wells' Film« zu tun haben – besonders wenn man bedenkt, wie stark er in die Produktion involviert war. Dennoch: Inwiefern der Film tatsächlich »Wells' Meinung« wiedergibt, lässt sich gerade bei einem Autor, der so oft und zu so vielen Dingen seine Meinung geäußert hat, nur schwer bestimmen. In der Forschung gehen die Ansichten diesbezüglich weit auseinander. Während Stover den Film und seinen Autor ziemlich unverblümt einer anti-humanistischen, quasi-faschistischen Gesinnung bezichtigt, widerspricht Frayling (1995: 55f.) dezidiert.¹³

So oder so ist der Film aber stark von Wells beeinflusst und hängt eng mit dem zusammen, was Stover als »Wellsism« bezeichnet. Was aber ist damit gemeint? Ungefähr von 1900 an verfolgte Wells ein großes Projekt: die Propagierung eines sozialistischen Weltstaats. »[T]he vision of an »open conspiracy of intellectuals and wilful people« to build Cosmopolis occurs with laborious regularity in most of his fiction and nonfiction after 1914, and appears prominently in his major prophetic writings before 1914« (Wagar 1990: 41 f.). Besonders deutlich formuliert Wells sein Ideal in dem 1928

erstmal erschienenen Pamphlet *The Open Conspiracy*, in dem er beschreibt, wie der Weltstaat durch die titelgebende »offene Verschwörung« Realität werden kann.¹⁴ Im Vorwort bringt er unmissverständlich zum Ausdruck, welche Bedeutung diese Vision für ihn hat:

»This book states as plainly and clearly as possible the essential ideas of my life, the perspective of my world. Everything else that I have been or done seems to me to have been contributory to or illustrative of these ideas and suggestions. [...] This is my religion. Here are my directive aims and the criteria of all I do« (Wells 1928: 7).

Die konkrete Ausgestaltung dieser »Religion« sollte sich zwar immer wieder ändern, und Wells scheute in einzelnen Punkten auch nicht vor sprunghaften Wechseln zurück, das übergeordnete Ziel blieb aber stets das gleiche. Für ihn stand außer Frage, dass es für die Menschheit schlicht keine Alternative zu einem einheitlichen, nach wissenschaftlichen Kriterien geführten Weltstaat gab. Wells politisch genau zu positionieren, ist allerdings eine schwierige Angelegenheit. Er selbst bezeichnete sich als Sozialist und war zu Beginn auch Mitglied der Fabian Society, einer in England beheimateten sozialistischen Bewegung. Später sollte er diese aber ebenso vehement kritisieren wie den Kommunismus. Für Marx und dessen Lehre vom Mehrwert hatte er nur Spott und Verachtung übrig.

Ein überzeugter Demokrat war Wells ebenfalls nicht. Die »mystic teaching«

13 Stover ist innerhalb der Wells-Forschung nicht unumstritten, gerade auch was seine Einschätzung von Wells' politischer Position betrifft (siehe etwa Ruddick 2008).

14 Der Name »Cabak«, den die Hauptfigur von *Things to Come* trägt und der dem deutschen »Kabale« entspricht, dürfte auf diese Verschwörung anspielen.

(Wells 1928: 122) von der Diktatur des Proletariats betrachtete er als dümmlisches Gewäsch; eine erfolgreiche Revolution – wie eben die *Open Conspiracy* – konnte nur von einer gebildeten Elite ausgehen und die Lenkung des Weltstaates war ebenfalls nicht Sache des Pöbels. Die russische Revolution bestärkte ihn diesbezüglich nur, denn diese war gerade nicht das Werk der Arbeiter, sondern einer Gruppe entschlossener Intellektueller. Wells kritisierte Lenin, den er ansonsten bewunderte, denn auch dafür, dass sich dieser einer leeren Klassenkampfretorik bediente, anstatt die Dinge beim Namen zu nennen (Wells 1979: 155 f.).

Politik – verstanden als das Aushandeln legitimer Interessenskonflikte – war Wells suspekt. In seinen Augen gab es bei vielen gesellschaftlichen Fragen nur zwei mögliche Antworten: die richtige und die falsche. Die richtige Antwort, das war die *wissenschaftliche* – oder auch nur das, was Wells unter »wissenschaftlich« verstand. Meinungsverschiedenheiten, unterschiedliche politische Ansichten waren in seinen Augen meist das Ergebnis falscher Erziehung und fehlenden Wissens. Würden alle Menschen die gleiche – wissenschaftliche – Erziehung genießen, schmolzen die relevanten Differenzen dahin. Der Politologe und H.-G.-Wells-Experte W. Warren Wagar fasst Wells Ansichten folgendermaßen zusammen:

»Clearly, these are not the sentiments of a classic liberal. Wells was *not* a classical liberal. Nor was he a social democrat. His creeds, as I catalogue

them, were positivism (with a dash of idealism), collectivism, and technocracy. Although he believed passionately in the power of education with the faith that only someone touched by philosophical idealism can harbor, it is clear that by education he meant the diffusion of the scientific method, as he defined scientific method, leading to the emergence of a collective mind that would sweep away the greater part of human diversity, and create a unitary world civilization. In this higher sense, education was not only something of immense power: It took the place of class struggle and revolution, it took the place of government, it took the place of religion, and it became the chief activity of Homo sapiens« (Wagar 1990: 49 f.).

Mit dem Begriff des »collective mind« spricht Wagar eine andere Facette in Wells' Denken an, die insbesondere für das Ende von *Things to Come* von Bedeutung ist: Wells betrachtete die Geschichte der Menschheit in biologischen Kategorien, als Entwicklung hin zu einem höheren Organismus, dem Weltstaat, in dem die gesamte Menschheit eine Einheit bildet (Stover 1987: 12–16). Hier verbindet sich Wells' Sozialismus mit dem für ihn ebenfalls zentralen Konzept der Evolutionstheorie; Letztere kann guten Gewissens als einer der Grundpfeiler seines Weltbilds betrachtet werden und spielt bereits in Romanen wie *The Time Machine*, *The Island of Doctor Moreau* (1896) oder *The War of the Worlds* eine wichtige Rolle.¹⁵

Der Weltstaat oder vielmehr der Weltorganismus war für Wells weniger ein politisches Projekt, dessen Realisierung er erhoffte – er war vielmehr unausweichlich, das evolutionäre Schicksal der Spezies Mensch. Dieses galt es aber zu beschleunigen, da jede Verzögerung nur negative Folgen haben konnte.

»All his [Wells'] thought [...] revolves round the analogy with evolution. Animals adapted themselves to their surroundings, and those who adapted themselves best survived. Men will do the same in their social behaviour. Wells believed that he had only to point out what was wrong in society, and evolution would step in to put it right. Things had been getting better up to now and therefore we were bound to arrive at Utopia« (Taylor 1991: 130).

Erst vor diesem Hintergrund wird das Ende von *Things to Come* wirklich verständlich: Die umkämpfte »space gun« ist keineswegs nur Symbol des technischen Fortschritts, vielmehr erfüllt der Mensch mit der Eroberung des Alls nicht weniger als sein evolutionäres Schicksal. Es lohnt sich, an dieser Stelle den Schlussdialog des Films ausführlicher, zu zitieren. Die »space gun« wurde trotz des revoltierenden Mobs abgefeuert, an Bord des Projektils die Tochter von Oswald Cabal und der Sohn von Raymond Passworthy. Bereits in der ersten Sequenz des Films fungiert Raymonds Grossvater Pipa Passworthy als eine Art Durchschnitsbürger, dem Cabal intellektuell

immer einen Schritt voraus ist. Ebenso im Schlussdialog der Enkel: Der Passworthy der Zukunft zweifelt, ob es richtig war, die beiden jungen Menschen ins All zu schießen. Doch für Cabal steht fest, dass sich der wissenschaftliche Fortschritt nicht aufhalten lässt.

Passworthy: Oh, God, is there ever to be any age of happiness? Is there never to be any rest?

Cabal: Rest enough for the individual man – too much, and too soon – and we call it death. But for Man, no rest and no ending. He must go on, conquest beyond conquest. First this little planet with its winds and ways, and then all the laws of mind and matter that restrain him. Then the planets about him and at last out across immensity to the stars. And when he has conquered all the deeps

¹⁵ Wells war diesbezüglich stark von dem als »Darwin's Bulldog« bezeichneten Biologen Thomas Henry Huxley beeinflusst, bei dem er ein Jahr studiert hatte – »the most educational year of my life« (zitiert nach Stover 1990: 125). Allerdings gibt es gerade in Bezug auf die Evolutionstheorie einen entscheidenden Unterschied zwischen Huxley und Wells. Für Huxley stand die natürliche Auslese im Konflikt mit der menschlichen Ethik: »Social progress means a checking of the cosmic process at every step and the substitution for it of another, which may be called the ethical process« (Huxley 2009: 33). Für Wells dagegen gab es keine absoluten moralischen Werte, diese verstand er vielmehr als notwendige Anpassungsleistung des Menschen an die gegebenen Umstände, also als Folge des evolutionären Drucks.

¹⁶ Hier trifft sich Wells mit dem »Bilderverbot« orthodoxer Marxisten, die bewusst darauf verzichten, die nachrevolutionäre Zukunft zu beschreiben.

of space and all the mysteries of time, still he will be beginning.

Passworthy: But ... we're such little creatures. Poor humanity's so fragile, so weak. Little little animals.

Cabal: Little animals. If we're no more than animals, we must snatch each little scrap of happiness and live and suffer and pass, mattering no more than all the other animals do or have done. Is it this? Or that? All the universe? Or nothingness? Which shall it be, *Passworthy*? Which shall it be?

Cabal spricht zwei für Wells zentrale Punkte an: Zum einen ist das Schicksal des Individuums irrelevant, entscheidend ist die Spezies. Und diese kann nicht zur Ruhe kommen, sondern muss sich – wie alle Lebewesen – stets ums Neue im Kampf ums Dasein behaupten, will sie nicht aussterben. Eine Alternative dazu gibt es nicht.

Moderne Utopien

In einer Radioansprache von 1939 äußert sich Wells explizit zum Thema Utopie und unterscheidet zwischen Utopien, die er als zeitlose Form ansieht, und »anticipatory tales« (Wells 1982: 117), die konkrete Voraussagen für die nahe Zukunft machen und deshalb eine viel kürzere Halbwertszeit aufweisen. Die Utopie »imagines a better and a happier world and makes no pretence to reality. ... they are all stories arising out of discontent and escaping towards dreamland. They all express a certain appetite for

life »if only« (Wells 1982: 117). Sich selbst sieht er aber weniger als Utopisten, sondern vielmehr als Propheten: »We prophets write for our own time and pass almost before we are dead« (ebd.).

Inwieweit Wells' Unterscheidung sinnvoll ist, braucht an dieser Stelle nicht zu interessieren. Entscheidend ist, dass er sich mit der utopischen Tradition auseinandergesetzt und sich bewusst zu ihr positioniert hat. Und obwohl Wells 1905 sogar ein Buch mit dem Titel *A Modern Utopia* veröffentlicht hat, sieht er sich selbst nicht als Utopisten, sondern als »prophet«, als »futurist writer« (ebd.). Wahrscheinlich ist es gerade der in seinen Augen fehlende Realitätsbezug, der Mangel an konkretem Nutzen für die Gegenwart, der ihn an den Utopien abschreckt. Wenn Wells sich selbst als Prophet bezeichnet, so ist darin wohl nur zum kleinen Teil Selbstironie zu sehen; hier kommt auch die Überzeugung zum Ausdruck, dass seine Prophezeiungen Relevanz für die Gegenwart besitzen und – im Gegensatz zu den Utopien – Wirklichkeit werden können.

Die in klassischen Utopien oft anzutreffende Statik – der utopische Staat ist perfekt und benötigt allenfalls im Detail Anpassungen – war Wells ebenfalls ein Dorn im Auge. Wie er immer wieder betonte, war es angesichts der Dynamik der modernen Welt nicht möglich, eine definitive Ordnung des künftigen Weltstaats zu entwerfen.¹⁶ So verzichtet *The Open Conspiracy* beispielsweise darauf, das Ziel der »Verschwörung« genauer zu skizzieren, und ein Kapitel des Bu-

ches trägt sogar die Überschrift »No Stable Utopia is Contemplated« (Wells 1928: 51). In *A Modern Utopia* wird dieser Umstand ebenfalls explizit angesprochen:

»The Utopia of a modern dreamer must needs differ in one fundamental aspect from the Nowheres and Utopias men planned before Darwin quickened the thought of the world. Those were all perfect and static States, a balance of happiness won for ever against the forces of unrest and disorder that inhere in things. [...] Change and development were dammed back by invincible dams for ever. But the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. Nowadays we do not resist and overcome the great stream of things, but rather float upon it« (Wells 1908: 315).

Die Einsicht, dass ein definitiver Entwurf einer besseren Gesellschaftsordnung gar nicht möglich ist, dürfte wohl der Grund sein, warum Wells – im Gegensatz zu den Autoren klassischer Utopien – oft mehr Interesse am Entstehen des Staates der Zukunft zeigt als an dessen Organisation. Gerade das Prozesshafte, das Morus und Konsorten fehlt, ist für Wells das Wesentliche; er war sich bewusst, dass jede gesellschaftliche Ordnung, die er beschreiben konnte, nur eine von vielen möglichen war.

Dies gilt auch für die 1933 erschienene »Geschichte der Zukunft« *The Shape of*

Things to Come.¹⁷ Dieses Buch steht zwar zweifellos in der utopischen Tradition, weicht aber in vielerlei Hinsicht von dem Typus ab, den Thomas Morus mit *Utopia* etabliert hat. Das beginnt bereits bei der Form: *Shape of Things to Come* ist eine Art Chronik der Menschheit, erzählt vom Jahre 2106 aus. Sie setzt nach dem Ersten Weltkrieg ein, geht also von Wells' Gegenwart aus. In der Folge wird der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erstaunlich präzise vorausgesehen; doch anders als in der Realität geht dieser im Roman – wie im Film – in allgemeines Chaos über, bis die »Dictatorship of the Air« die Kontrolle übernimmt. Diese wird später in einer unblutigen Revolution ebenfalls abgesetzt. Am Ende sind utopische Zustände erreicht.

Als Vorlage für einen Film scheint *The Shape of Things to Come* noch weniger geeignet als eine klassische Utopie, denn formal orientiert sich Wells nicht an dieser, sondern eher an einem Geschichtsbuch;¹⁸ das Buch kann durchaus als eine Art fiktionaler Fortsetzung seiner sehr populären Geschichtsdarstellung *The Outline of History* (1919) verstanden werden. Es gibt nur wenige romanhaft-erzählende Passagen, stattdessen viele summarische Übersichten und essayistische Betrachtungen. Zwar fehlt es nicht an Konflikten, diese werden aber nicht von Figuren ausgetragen. »It lacks empathetic characters and a centralized conflict, and as such is less a story than a fantastic essay forecasting a utopian world state« (Renzi 2004: 193). Warum Wells ausgerechnet dieses Werk als Vor-

lage für einen Film auserkor – und warum Korda zustimmte – ist rätselhaft. Umso mehr, als der Film dem Roman nur in den größten Zügen folgt. Die beiden zentralen Handlungssequenzen des Films – der Kampf zwischen dem Boss und den Wings Over the World und die Auseinandersetzung zwischen Theotocopulos und Cabal – gibt es im Roman in dieser Form nicht.

Eine vorlagentreue Umsetzung von *The Shape of Things to Come* hätte ein durch und durch undramatisches Unge-tüm ergeben. Es erstaunt somit nicht, dass der Film die beiden neuen Handlungsblöcke aufweist, die jeweils von eindeutigen Konflikten zwischen klar konturierten Figuren erzählen. Aus Sicht der Utopieforschung ist freilich festzuhalten, dass die Auseinandersetzung zwischen Cabal und dem Boss den Beginn des utopischen Teils nur verzögert.

17 1979 erschien die kanadische Produktion *Things to Come*, die mancherorts sogar als *H. G. Wells' Things to Come* beworben wurde. Außer dem Titel und zwei Figuren, die Cabal heißen, hat diese hanebüchene Billigproduktion, die offensichtlich an den Erfolg von *Star Wars* und *Star Trek* anknüpfen will, aber nichts mit Wells' Roman gemein.

18 *The Shape of Things to Come* ist nicht die einzige Vorlage für den Film. Wells verfasste zudem das *Treatment Whither Mankind?*, dessen Ablauf im Wesentlichen dem Film entspricht (»Whither Mankind?« war der Titel, den Wells sich eigentlich für den Film gewünscht hätte). Auf dem Titelblatt des *Treatments*, das nur innerhalb des Produktionssteams zirkulierte, ist als Vorlage neben *The Shape of Things to Come* auch *The Work, Wealth and Happiness of Mankind* angegeben, ein 1931 erschienenes Buch, in dem Wells seine politischen und sozialen Überlegungen zusammenfasst.

Ohnehin ist die Funktion dieses Abschnitts – der längste der fünf Teile – nicht recht ersichtlich. Weder der Boss noch die Wandering Sickness oder sonst ein Element dieser Passage spielen später eine Rolle. Im Grunde dient die Sequenz einzig dazu, die Wings Over the World einzuführen und einen Übergang zum Aufbau der zukünftigen Welt zu schaffen.

Dieser Aufbau wird in der zweiten Montagesequenz gezeigt, in deren Verlauf der Film visuell seine stärksten Momente hat. Als Zuschauer sehen wir gigantische Maschinen, Sprengungen von Felsen, das Gießen großer Eisenplatten, Kolben, Zahnräder und anderes mehr (vgl. Abb. 6). Diese Szenen sind aber weitgehend impressionistisch gehalten; was hier im Detail vor sich geht, lässt sich kaum erschließen. Auch später, im letzten Teil, erfährt man so gut wie nichts über die Organisation dieser Zukunftsstadt. Die Informationen, die wir zum politischen System erhalten, beschränken sich im Wesentlichen darauf, dass Oswald Cabal »president« des »council« ist und dass dieser Council zumindest in Sachen »space gun« in Opposition zu großen Teilen der Bevölkerung steht. Sonderlich demokratisch ist diese Welt wohl nicht, zumindest macht sich weder Cabal noch sonst wer Sorgen um allfällige Wahlen. Es scheint sich einmal mehr um eine Diktatur – vermeintlich – benevolenter Technokraten zu handeln. Dass sich Wells hier treu bleibt, wird nicht zuletzt an den Kostümen sichtbar, die an die Kleidung japanischer Samurai angelehnt sind – Samurai heißen auch

die Angehörigen der Führungsschicht in A Modern Utopia.

Abb. 6: Die Zukunft wird gebaut.

Typisch utopisch ist die Konzentration auf eine Stadt. Obwohl die ganze Welt befriedet ist und einen grenzenlosen Staat bildet, beschränkt sich der Film auf Everytown. Allerdings erfahren wir so gut nichts darüber, wie diese Stadt funktioniert. Ob der Council zugleich auch Weltregierung ist und wie es sonst auf der Erde aussieht, bleibt ebenfalls offen. Eine wichtige Rolle kommt in der Zukunftssequenz der Architektur zu, die zugleich monumental und nüchtern wirkt; sie scheint den typischen utopischen Diskurs regelrecht zu ersetzen: »In THINGS TO COME details about the society are replaced by a futuristic look which corresponds to the technological utopianism of the era, as manifested in modernist architecture (Frank Lloyd Wright's Utopian city of Chandrigar) and the ›Streamline style« (Fitting 1993: 2).

Menzies' vom deutschen Impressionismus beeinflusster Stil verstärkt den kalten, abweisenden Eindruck dieser Streamline-Ästhetik noch zusätzlich.

Viele Einstellungen sind aus der Untersicht oder anderen ungewohnten Perspektiven gefilmt und betonen die ohnehin markanten Linien der Architektur (vgl. Abb. 7). »The important thing was to avoid the neutral presentation, to charge every moment with the sort of visual energy seen in Art Nouveau or Art Deco or the Modern Style« (Bordwell 2010). Dieser »brutally Modernist approach« (ebd.) reduziert die Figuren im Extremfall auf rein grafische Elemente, was wirkungsvollen Spielszenen im Wege steht und dem Eindruck einer einladenden Stadt, in der man sich aufhalten möchte, sicher nicht entgegen kommt.



Abb. 7: Markante Linien und ungewohnte Perspektiven dominieren.

Obwohl betont wird, dass niemand in Everytown Mangel leidet, herrscht kein

verschwenderischer Luxus, sondern Rationalität. Cabal und sein Council sind ernsthafte Männer – Frauen scheinen in dieser Zukunft wenig zu sagen zu haben –, die sich ganz ihrer Aufgabe verschrieben haben. Gelacht oder auch nur gelächelt wird hier kaum. Diese asketische, wenig lebensfrohe Haltung ist in der utopischen Literatur weit verbreitet und wohl mit ein Grund, warum viele klassische Utopien heute nicht mehr als »beste mögliche Welt« betrachtet werden. Dabei ist die Beobachtung aufschlussreich, dass dieses Konzept noch weniger überzeugt, wenn es in einem Film von Menschen aus Fleisch und Blut verkörpert wird. Dieser so durch und durch rationale Oswald Cabal ist schlicht und ergreifend eine unattraktive, ja geradezu unsympathische Figur.



Abb. 8: Frauen haben in der Stadt der Zukunft wenig zu sagen.

Die klassische Utopie ist sehr geschwätzig; in Rede und Gegenrede werden die Vorteile der jeweiligen Ordnung dargelegt – als Setting für einen Film ist das wenig geeignet. Interessanterweise ist Wells' Drehbuch ebenfalls äußerst

dialoglastig, der Dialog dient aber vor allem dazu, den Konflikt um die »space gun« zu erzählen. Der Fokus des Films liegt eindeutig nicht auf der Darstellung der utopischen Gesellschaft von Everytown, sondern auf der mit der Weltraumkanone verknüpften Frage nach dem Schicksal der Menschheit. Diese doch eher krude Mischung aus biologischen Modellen und fragwürdigen politischen Idealen dürfte bereits Wells' Zeitgenossen kaum überzeugt haben und wirkt mittlerweile vollends überholt. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass viele Zuschauer heute wohl die größeren Sympathien für Theotocopulos hegen, obwohl dieser eigentlich die Rolle des Antagonisten einnehmen sollte (vgl. Richards 1999: 21).

Ist *Things to Come* nun eine filmische Utopie? Zweifellos bewegt sich der Film in dem eingangs skizzierten Spannungsfeld: Während ein Spielfilm einen spannenden Plot erzählen sollte, überzeugt die Utopie mit Worten. Dieses Problems war sich Wells durchaus bewusst; so schreibt er in der Einleitung zur veröffentlichten Version des Drehbuchs:

»The book upon which this story rests, *The Shape of Things to Come*, is essentially an imaginative discussion of social and political possibilities, and a film is no place for argument. The conclusions of that book therefore are taken for granted in the film, and a new story had been invented to display them, a story first woven about one man, John Cabal« (Wells 2007: 15).

Dieses Vorhaben ist dem Autor definitiv nicht geglückt; die »new story« ist insgesamt wenig wirkungsvoll, und obwohl ein Film nach Wells nicht der Ort für Diskussionen ist, gibt es davon mehr als genug. Aber trotz dieser langen Dialoge wird nicht einsichtig, warum eine kriegsfreie und technologisch fortgeschrittene Welt ausgerechnet so wie in Everytown aussehen sollte. Dem Film fehlt die argumentative Komponente der Utopie weitgehend, die Vorteile des gezeigten Staatsgebildes werden nie dargelegt. Und wahrscheinlich noch entscheidender: Sie werden auch nicht gezeigt. Der Film verwendet viel Energie auf eindruckliche Bilder, auf »fresh spectacular effects«, dennoch gelingt es ihm kaum, das Bild einer Zukunft zu entwerfen, in der man tatsächlich leben möchte. Der Film kann den Zuschauer somit weder auf der argumentativen noch auf der visuell-sinnlichen Ebene für sich gewinnen. Dass sich Wells in den argumentativen Teilen ausgerechnet auf seine seltsame Mixtur aus Evolutionstheorie und Wissenschaftsbegeisterung kapriziert, gereicht dem Film ebenfalls nicht zum

Vorteil. Statt eine erstrebenswerte Zukunft zu entwerfen, erzählt *Things to Come* die Geschichte einer entrückten Elite, die um jeden Preis Menschen ins All schießen will. Ein Plot, der heute alles andere als utopisch wirkt; man ist geneigt, Tietgen (2006) zustimmen, der meint: »*Things to Come* cannot be called much else than a totalitarian dystopia« (119).

Bibliografie

- [Anonym]: »Things to Come« (1936). In: Johnson, William (Hg.): *Focus on the Science Fiction Film*. Englewood Cliffs 1972, 41–42.
- Bordwell, David: *William Cameron Menzies: One Forceful, Impressive Idea*. Observations on Film Art and Film Art. März 2010. (www.davidbordwell.net/essays/menzies.php) – Zugriff am 31. März 2010
- Clarke, Arthur C.: *The Lost Worlds of 2001. The Ultimate Log of the Ultimate Trip*. New York 1972.
- Fitting, Peter: »What Is Utopian Film: An Introductory Taxonomy«. In: *Utopian Studies*. Jg. 4, Nr. 2, 1993, 1–17.
- Hardy, Sylvia: »H. G. Wells and British Silent Cinema: The War of the Worlds«. In: Higson, Andrew (Hg.): *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896–1930*. Exeter 2002, 242–255.
- Huxley, Thomas Henry: *Evolution and Ethics. Delivered in the Sheldonian Theatre, May 18, 1893*. Cambridge 2009 (1893).
- Kamps, Johannes: »Lichte Zukunft für Everytown: László Moholy-Nagys Mitarbeit an dem englischen Science-Fiction-Film *Things to Come*«. In: Andreas, Christoph/Bückling, Maraike/Dorn, Roland et al.

Abb. 8: In Wells' Zukunft gibt es nichts zu lachen.

- (Hgg.): *Festschrift für Hartmut Biermann*. Weinheim 1990, 239–250.
- Morus, Thomas: »Utopia«. Aus dem Lateinischen übers. von Klaus J. Heinisch. In: Heinisch, Klaus J. (Hg.): *Der utopische Staat*. Reinbek bei Hamburg 2001, 7–110 (Original: *De optimo reip. statu deque Insula Utopia*. Louvain 1516).
- Müller, André: *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen*. Berlin 2010.
- Renzi, Thomas C.: *H. G. Wells. Six Scientific Romances Adapted for Film*. 2. Aufl. Toronto/Oxford 2004 (11992).
- Richards, Jeffrey: »Things to Come and Science Fiction in the 1930s«. In: Hunter, I. Q. (Hg.): *British Science Fiction Cinema*. London/New York 1999, 16–32.
- Ruddick, Nicholas: »An Unsuitable Memorial. Rezension von Wells, H. G.: *Things to Come*. A Critical Text of the 1935 London First Edition, with an Introduction and Appendices. Hrsg. von Leon Eugene Stover. Jefferson 2007«. In: *Science Fiction Studies*. Jg. 35.1, Nr. 104, 2008. (www.depauw.edu/sfs/review_essays/ruddick104.htm) – Zugriff am 26. September 2011.
- Sahli, Jan: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg 2007.
- Schölderle, Thomas: *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Baden-Baden 2011.
- Spiegel, Simon: »Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird«. In: *Cinema*. Nr. 53, 2008a, 133–140.
- »Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie«. In: Mamczak, Sascha/Jeschke, Wolfgang (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2008*. München 2008b, 58–82.
- »Authentische Wunschträume. Einige Überlegungen zur Utopie im nichtfiktionalen Film«. In: *Komparatistik Online* Nr. 1, 2013, 188–199. www.komparatistik-online.de/component/joomdoc/doc_download/162-komparatistik-online-20131-authentische-wunschtraeume
- »Auf der Suche nach dem utopischen Film«. In: Christiane Lötscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomowiak, Aletta-Amirée von Holzen (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, Berlin [im Druck].
- Stover, Leon Eugene: *The Prophetic Soul. A Reading of H. G. Wells's Things to Come Together with his Film Treatment, »Whither mankind?« and the Postproduction Script (Both Never Before Published)*. Jefferson 1987.
- Taylor, A. J. P.: »The Man Who Tried to Work Miracles« (1966). In: Huntington, John (Hg.): *Critical Essays on H. G. Wells*. Boston 1991
- Tietgen, Jörn: »Political Utopias in Film«. In: *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*. Nr. 3, 2006, 114–131.
- Verne, Jules: *De la terre à la lune. Trajet direct en 97 heures*. Paris 1865.
- Wagar, W. Warren: »Science and the World State: Education as Utopia in the Prophetic Vision of H. G. Wells«. In: Parrinder, Patrick/Rolfe, Christopher (Hg.): *H. G. Wells under Revision. Proceedings of the International H. G. Wells Symposium London, July 1986*. Selinsgrove 1990, 40–53.

- Weihsmann, Helmut: »Things to Come – Die Welt in hundert Jahren?«. In: Marsiske, Hans-Arthur (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg 1992, 127–145.
- Wells, H. G.: *The Time Machine*. London 1895.
- *War of the Worlds*. London 1898.
 - *Tono-Bungay and A Modern Utopia*. London 1908 (1905).
 - *The Outline of History. Being a Plain History of Life and Mankind*. London 1919.
 - *The Open Conspiracy. Blue Prints For a World Revolution*. London 1928.
 - *The Work, Wealth and Happiness of Mankind*. London 1931.
 - *The Shape of Things to Come*. New York 1979 (1933).
 - *Things to Come. A Critical Text of the 1935 London First Edition, with an Introduction and Appendices*. Hg. von Leon Eugene Stover. Jefferson 2007.
 - »The Silliest Film: Will Machinery Make Robots of Men« (1927). In: Ders.: *Things to Come. A Critical Text of the 1935 London First Edition, with an Introduction and Ap-*

pendices. Hg. von Leon E. Stover. Jefferson 2007, 207–214

- *The Island of Doctor Moreau*. London/Vermont 1993 (1896).

Zirnstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*. München 2006.

Filmografie

- 2001: A Space Odyssey* (2001: *Odyssee im Welt-raum*). Stanley Kubrick. GB/USA 1968.
- Blade Runner* (Der Blade Runner). Ridley Scott. USA 1982.
- Gone with the Wind* (Vom Winde verweht). Victor Fleming. USA 1939.
- Metropolis*. Fritz Lang. DE 1927.
- The Private Life of Henry VIII* (Das Privatleben Heinrichs VIII.). Alexander Korda. GB 1933.
- The Shape of Things to Come* (Delta III). George McCowan. CA 1979.
- Star Wars* (Krieg der Sterne). George Lucas. USA 1977.
- Things to Come* (Was kommen wird). William Cameron Menzies. GB 1936.